



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Personenkult im Bild: Stalin, Enver Hoxha und Nicolae Ceaușescu im Vergleich

Ursprung, D

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-40488>
Book Section

Originally published at:

Ursprung, D (2010). Personenkult im Bild: Stalin, Enver Hoxha und Nicolae Ceaușescu im Vergleich.
In: Hein-Kircher, H; Ennker, B. Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts. Marburg: Herder, 50-73.

Sonderdruck aus
Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung
27

Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Benno Ennker und Heidi Hein-Kircher



Verlag Herder-Institut
Marburg 2010

Personenkult im Bild: Stalin, Enver Hoxha und Nicolae Ceaușescu im Vergleich

von

Daniel U r s p r u n g

Die Personenkulte um Stalin, den albanischen Machthaber Enver Hoxha (1944-1985) und den rumänischen Parteichef Nicolae Ceaușescu (1965-1989) gehören zu den exzessivsten Formen der Herrscherverehrung in sozialistischen Systemen des 20. Jahrhunderts. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass sie bisher von der Forschung noch kaum vergleichend untersucht wurden. Während zum Stalin-Kult eine reichhaltige Literatur existiert, liegen zum Ceaușescu-Kult einige grundlegende, meist aber eher deskriptiv ausgerichtete Werke vor. Der Hoxha-Kult schließlich hat noch kaum das Interesse wissenschaftlicher Beschäftigung gefunden. Ein Vergleich dieser drei Herrscherkulte hat daher das methodische Problem, drei Themenfelder mit völlig unterschiedlichem Forschungsstand zusammenführen zu müssen. Im Folgenden soll dies anhand der Bildproduktion der drei Kulte geschehen. Dabei wird nur das stehende Bild betrachtet, nicht aber das Medium Film. Im Rahmen dieses Aufsatzes können nur einige wenige zentrale Eigenschaften der jeweiligen Herrscherikonografie herausgearbeitet werden, die sich im Vergleich als besonders typisch für den jeweiligen Personenkult herausstellten.¹

Stalin: Allegorie sowjetischer Tugenden

Ein charakteristisches Merkmal für die Bildpropaganda der Stalinzeit war das Prinzip der Reproduktion. Neben der massenhaften technischen Vervielfältigung von Fotos und, häufiger, künstlerischen Arbeiten war es im Bereich der Kunstproduktion üblich, Werke immer wieder von Hand zu kopieren oder vom selben oder einem anderen Künstler in verschiedenen Versionen erstellen zu lassen. Entscheidend für den Wert eines Bildes waren in diesem Kontext weniger Eigenschaften wie Neuheit, Originalität und Einzigartigkeit. Wichtig war die Darstellung des Typischen: Das Einzelwerk sollte bloß eine konkrete visuelle Darstellung einer vorgegebenen Symbolsprache sein, eine materielle Repräsentation als endgültig und unverrückbar etikettierter theoretischer Vorgaben.² Implizit kommt darin ein Vorrang der Sprache, der ideologi-

¹ Für Hilfe bei der Beschaffung von Literatur bin ich Lars Häfner (Zürich) zu Dank verpflichtet.

² Vgl. ANDRÁS ZWICKL: „Copyright“. Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre, in: Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, hrsg. von PÉTER GYÖRGY

schen Botschaft, vor dem Visuellen zum Ausdruck. Die stalinistische Ikonografie kann daher weniger als ein eigenes geschlossenes System verstanden werden, sondern vielmehr als ein auf den Bereich des Visuellen verlängertes Anhängsel des Verbalen.³

Ein zentrales Prinzip war dabei der Imperativ der Masse: Sowohl in Bezug auf die Auflage einzelner Bilder als auch des Formats eines Kunstwerks wie der Anzahl dargestellter Bilddetails herrschte die Devise, dass was größer und zahlreicher war, automatisch auch als erstrebenswerter galt.⁴ Dieses quantitativ-lineare Denken, das die schiere Menge respektive physische Ausmaße in direkten Bezug zum inhärenten Wert setzte, mag einer der systemimmanenten Gründe dafür sein, dass eine einmal in Gang gebrachte Herrscherverehrung sich in immer neuen Rekorden ständig übertreffen musste. Bescheidene Selbstbeschränkung hätte der vom Regime gepredigten Logik der Masse, die zu Höchstleistungen regelrecht zwang, widersprochen, ja hätte gar die Gefahr in sich geborgen, falsch verstanden zu werden. Denn in der sowjetischen Symbolsprache war die geringe Menge, die Vereinzelung, ein Merkmal des „anderen“, des Gegners und Verlierers, dem die siegreiche Masse entgegengestellt wurde.⁵

Die Anfänge des Stalin-Kults sind auf die frühen dreißiger Jahre zu datieren. Visuell äußerte sich dies nicht nur an der nun anlaufenden massenhaften Reproduktion von Stalinbildern, sondern auch an der Art, wie Stalin dargestellt wurde. Das zuvor dominierende Motiv der gemeinsamen Abbildung von Stalin mit Lenin wurde in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre seltener beziehungsweise stärker auf Stalin fokussiert.⁶ Stalins Position war inzwischen ausreichend gefestigt, um seine primäre Legi-

und HEDVIG TURAI, Budapest 1992, S. 63-70; ANDRÁS BÁLINT KOVÁCS: Angaben zur Ikonographie der ungarischen Wochenschauen der fünfziger Jahre, ebenda, S. 97-104; SUSAN E. REID: Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41, in: *Russian Review* 60 (2001), S. 153-184, hier S. 157; ROSALINDE SARTORTI: „Als Kind habe ich Stalin gesehen“. Stalin und seine Repräsentationen, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, hrsg. von HANS-JÖRG CZECH und NIKOLA DOLL, Dresden 2007, S. 172-181, hier S. 173.

³ GEORG KOPPITZ: *Kunstkritik unter Stalin*, in: *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, hrsg. von HUBERTUS GASSNER u.a., Bremen 1994, S. 76-80, hier S. 77.

⁴ GALINA YANKOVSKAYA: The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan, in: *Slavic Review* 65 (2006), 4, S. 769-791, hier v.a. S. 787-790; SARTORTI (wie Anm. 2), S. 175.

⁵ DANIEL WEISS: Alle vs. Einer: zur Scheidung von good guys und bad guys in der sowjetischen Propagandasprache, in: *Slavistische Linguistik* 1999. Referate des XXV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Konstanz, hrsg. von WALTER BREU, München 2000, S. 235-275.

⁶ VICTORIA E. BONNELL: *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley u.a. 1997 (*Studies on the History of Society and Culture*, 27), S. 157-161; für ein frühes, im Vergleich zu späteren Werken recht bescheidenes Beispiel einer isolierten Darstellung Stalins siehe etwa A. Žigunov, *Diagrammy po dokladu t. Stalina na XV s"ezde VKP(b). K pobede kommunizma v našej strane!* [Diagramm zum Bericht des Genossen Stalin auf der 15. Sitzung der RKP(b). Zum Sieg des Kommunismus in unserem Land!], 1927, in: ELENA BARCHATOVA, ALEKSANDR ŠKLIARUK: *Konstruktivizm v sovetskomykh plakatakh = Soviet Constructivist Posters*, Moskva 2005, S. 90.

timation nicht mehr von seinem Vorgänger herleiten zu müssen. Stalin wurde in dieser frühen Phase durchaus als volksnaher Führer porträtiert, der etwa in einer Marschkolonnen mit Kohlearbeitern mitmarschierte. Allerdings behauptete er seinen Vorrang, indem er durch seine Position zuvorderst, die abweichende Kleidung und das fehlende Arbeitsgerät visuell klar abgehoben war. Der Bildaufbau und die Inschrift, die ganz vage zu gemeinsamen Anstrengungen aufriefen, setzen Stalin und das Volk in eine direkte Beziehung, die keine Mittlerinstanz benötigte. Im Sinne gemeinsamer Interessen (die Inschrift spricht von „unserem Programm“) wurde implizit die Verbrüderung Stalins mit den Arbeitern angedeutet. Diese beruhte jedoch auf einer asymmetrischen Beziehung – neben der visuellen Hervorhebung Stalins werden auch im Text Stalin und die Arbeiter einander gegenübergestellt durch die Worte „wir mit Euch“.⁷

Die inszenierte Volksverbundenheit kontrastierte jedoch scharf mit den realen Kontakten, die der Herrscher zu seinem Volk pflegte. Stalin verschanzte sich zunehmend im Kreml oder auf seiner Datscha außerhalb Moskaus und war persönlich in der Öffentlichkeit so gut wie nicht präsent. Fotos waren daher ein denkbar schlechtes Medium für den Personenkult. Der überwiegende Teil der Bildpropaganda bestand aus Erzeugnissen der bildenden Künste: Gemälde, Grafiken, Fotomontagen. Sie hatten gegenüber dem Foto den Vorteil, dass eine Bildaussage hier viel zielgerichteter kreiert werden konnte, indem Situationen entworfen wurden, die sich real so gar nie abgespielt hatten.⁸ Im Wissen um den realen Stalin erscheinen viele der Stalinbilder als bewusste Täuschung, was jedoch ihrer Wirkmächtigkeit keinen Abbruch tat. Es war vielmehr gerade diese idealisierte Welt, die einen Stalin zeigte, mit dem sich jeder mann identifizieren konnte – viel besser, als es eine persönliche Begegnung mit dem physisch wenig beeindruckenden Stalin jemals vermocht hätte.⁹

Die Bildpropaganda füllte hier eine Leerstelle aus, die durch die Absenz von Stalins Person geschaffen wurde, und inszenierte zugleich eine virtuelle Figur, die schemenhaft für alles stand, was politisch opportun war. Der Stalin, der auf den Bildern, als Büste und Statue und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt auch als Filmheld in Spielfilmen¹⁰ der Bevölkerung entgegentrat, hatte wenig mit dem echten Stalin zu tun, sondern war eine zur Allegorie kondensierte Zusammenstellung sowjetischer Tugenden.

In Anbetracht von Bildern, in denen ein gigantischer, unnahbarer, gleichsam zu einem kolossalen, alle Sterblichen überragenden Monument erstarrter Stalin gezeigt wurde, mag es erstaunlich wirken, dass parallel dazu auch künstlerische Darstellun-

⁷ Gustav Klucis, *Real'nost' našej programmy – éto žive ljudi, éto my s vami* [Die Realität unseres Programmes – das sind lebende Leute, das sind wir mit Euch], 1931, in: MARGARITA TUPITSYN: *De-Totalising the Total: Cases of False Identities*, in: *Kunst und Propaganda* (wie Anm. 2), S. 156-163, hier S. 157, 159.

⁸ IGOR GOLOMSTOCK: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990, S. 187.

⁹ SARTORTI (wie Anm. 2), S. 172.

¹⁰ Wobei Stalin auch hier nie selbst auftrat, sondern sich immer von Schauspielern darstellen ließ; siehe dazu ausführlich NIKOLAS HÜLBUSCH: *Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937-1953)*, Alfeld 2001.

gen existieren, die Stalin als einfachen Menschen, quasi auf gleicher Stufe mit Zeitgenossen, zeigen. Dazu gehören auch einige in Massenaufgaben verbreitete Bilder, die also durchaus als repräsentativ für den Kult gelten können. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bekam insbesondere der Volkskommissar für Verteidigung, Kliment Vorošilov, mehrfach das Privileg, auf gleicher Augenhöhe mit Stalin abgebildet zu werden. Eines der am weitest verbreiteten Gemälde dieser Zeit zeigt Stalin mit Vorošilov auf einem Spaziergang im Kreml – Stalin im neutralen Regenmantel, sein Begleiter in Uniform. Der Hintergrund, ein sich auflöckernder Wolkenhimmel nach einem Regen, kann metaphorisch verstanden werden: Nach den Säuberungen wurde eine Beruhigung der Situation verheißen und gezeigt, dass es neben all den bloßgestellten „Verrätern“ auch treu ergebene Mitstreiter gab. Dieser visuelle Gegenentwurf zu den Schauprozessen machte deutlich, dass unverrückbare Loyalität mit Stalin belohnt wurde. Kaum etwas in dem Bild deutet auf die hervorgehobene Stellung Stalins hin, es lässt sich keine eindeutige Hierarchie zwischen den beiden abgebildeten Personen erkennen.¹¹

Ein mit dem Zeitkontext nicht vertrauter Betrachter hätte Schwierigkeiten, auf diesem oder vergleichbaren Bildern¹² Stalins reale Stellung zu erraten (Abb. 1). Den Zeitgenossen in der damaligen Sowjetunion jedoch war Stalins hierarchischer Vorrang auch ohne gesonderte Hervorhebung bekannt. Wenn Stalin etwa neben Vorošilov abgebildet wurde, im Gegensatz zu diesem aber ohne militärische Rangabzeichen¹³, so verwies dies ikonisch auf die überlegene Position Stalins, der keiner konkreten Rangordnung mehr unterworfen war. Die fehlenden Orden implizierten einen alle gesellschaftlichen Teilbereiche überragenden Führer, dessen Vorrang nicht mehr speziell betont zu werden brauchte. Er verkörperte damit den prototypischen Sowjetbürger unabhängig von Rang und Hierarchie und wurde damit als Identifikationsfigur für die breite Masse des Volkes angepriesen.¹⁴ Besonders in den Anfangsjahren des Zweiten Weltkriegs waren solche Stalindarstellungen häufig.¹⁵

¹¹ Aleksandr Gerasimov, I.V. Stalin i K.E. Vorošilov v Kreml'e [Stalin und Vorošilov im Kreml'], 1938, in: SARTORTI (wie Anm. 2), S. 177; vgl. auch JAN PLAMPER: *The Spatial Poetics of the Personality Cult. Circles Around Stalin*, in: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, hrsg. von EVGENY DOBRENKO und ERIC NAIMAN, Seattle u.a. 2003, S. 19-50, hier S. 28-33; HUBERTUS GASSNER, ECKHART GILLEN: *Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein*, in: *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, hrsg. von HUBERTUS GASSNER u.a., Bremen 1994, S. 27-59, hier S. 52.

¹² So etwa Gustav Klucis, *Da zdravstvuet raboče-krest'janskaja krasnaja armija – vernyj straž sovetskich granic!* [Es lebe die Rote Arbeiter- und Bauern-Armee – die wahre Hüterin der sowjetischen Grenzen!], 1935, in: *Russkij plakaty: izbrannoe* = *Classic Russian Posters*, hrsg. von ALEKSANDR EFIMOVICH SNOPOKOV, Moskva 2006, Bild 79.

¹³ Vasilij Nikolaevič Elkin, *Da zdravstvuet krasnaja armija — voružennyj otrjad proletarskoj revoljucii!* [Es lebe die Rote Armee – die bewaffnete Abteilung der proletarischen Revolution!], 1932, in: *Russkij plakaty* (wie Anm. 12), Bild 68.

¹⁴ Vgl. dazu etwa auch das 1947 geschaffene Gemälde von Vasili Efanov, das Stalin mit Molotov und drei Kindern auf einer Wiese am Waldrand zeigt und einen idyllischen Fami-

Bild entfernt

Abb. 1: Gustav Klucis, Da zdravstvuet raboče-krest’janskaja krasnaja armija – vernyj straž sovetskich granic! [Es lebe die Rote Arbeiter- und Bauern-Armee – die wahre Hüterin der sowjetischen Grenzen!], 1935

lienausflug zweier befreundeter Väter vorspiegelt, in: GLEB PROKHOROV: Art Under Socialist Realism. Soviet Painting 1930-1950, Roseville East 1995, S. 33.

¹⁵ Vgl. SARTORTI (wie Anm. 2), S. 173-174.

Erst gegen Kriegsende, als sich die deutsche Niederlage klar abzeichnete, trat wieder ein deutlich erkennbar kultisch überhöhter, nicht selten zu kolossalen Ausmaßen anwachsender Stalin in Erscheinung, der etwa als Feldherr den Weg zum Sieg wies.¹⁶ Der dominierende Bildtypus der Nachkriegszeit präsentierte einen isolierten, zumindest aber ikonisch deutlich von den ihn umgebenden Personen abgehobenen Stalin, während volksnahe Stalinrepräsentationen nun nicht mehr opportun waren. Die hierarchische Stellung kommt etwa klar auf einem Gemälde zum Ausdruck, das Stalin unmittelbar nach Kriegsende im Mai 1945 im Kreml zeigt, wie er an der Spitze einer großen Menschenmenge eine Treppe hinunter schritt. Von vorn nach hinten nahm die Breite der Gefolgschaft zu, wobei unter den Personen unmittelbar hinter Stalin bekannte Gesichter wie das des Volkskommissars für Auswärtige Angelegenheiten, Vjačeslav Molotov, oder des Vorsitzenden des Obersten Sowjets der UdSSR, Michail Kalinin, zu sehen sind. Von Stalin ausgehend ist hier eine regelrechte Machtpyramide zu sehen, ein Motiv, das in weniger expliziter Form in vielfältiger Weise im stalinistischen Kunstschaffen auftauchte (Abb. 2).¹⁷

Es war ein Grundprinzip des stalinistischen Systems, in allen gesellschaftlichen Bereichen jeweils eigene kleine Heldenfiguren zu identifizieren, die jedoch nur in Abhängigkeit des obersten Führers vorstellbar waren. Helden und Vorbilder, um die jeweils spezifische, aber immer auf den Stalin-Kult ausgerichtete Kulte inszeniert wurden, existierten in allen Regionen, Bevölkerungsgruppen und Tätigkeitsfeldern: lokale Parteiführer, Arbeiter, welche die Norm übererfüllten (Stachanov-Bewegung), soldatische Vorbilder oder Heroen des Alltags, die sich besonders tatkräftig für den Aufbau des Sozialismus eingesetzt hatten, oder die Stalinpreisträger bei den Künstlern.¹⁸ Sie alle repräsentierten ein nachahmenswertes Beispiel, mit deren Hilfe das Regime seine

¹⁶ Vgl. etwa N. Nikolaev, *Vpered, za razgrom nemeckich zachvatčikov i izgnanie ich iz predelov našej rodiny!* [Vorwärts, zur Zerschlagung der deutschen Aggressoren und zu ihrer Vertreibung aus den Grenzen unseres Heimatlandes!], 1944, in: *Plakaty voennoj Moskvy* [Plakate aus dem Moskau im Kriegszustand], hrsg. von N.N. GLUŠKO u.a., Moskva 2001, Bild 66; A. Babickij, *Pod voditel'stvom tovarišča Stalina, vpered – na okončatel'nyj razgrom vraga!* [Unter der Führung des Genossen Stalin – vorwärts zur endgültigen Zerschlagung des Feindes!], 1944, ebenda, Bild 69.

¹⁷ Dmitrij Nalbandjan, *V Kreml, 24 maja 1945 goda* [Im Kreml, 24. Mai 1945], 1947, in: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit = Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*, hrsg. von BORIS GROYS und MAX HOLLEIN, Ostfildern-Ruit 2003, S. 154; vgl. MATTHEW CULLERNE BOWN: *Kunst unter Stalin, 1924-1956*, München 1991, S. 220; siehe auch V. Stenberg, *Budem dostojnymi synami i dočer'ny mi našej velikoj partii Lenina-Stalina* [Wir werden würdige Söhne und Töchter unserer großen Partei Lenins und Stalins sein], 1935, in: *Simvoly epochi v sovětskom plakate* [Epochensymbole im sowjetischen Plakat], hrsg. von T.G. KOLOSKOVA, Moskva 2001, S. 158.

¹⁸ HANS GÜNTHER: *Der Heldenmythos im sozialistischen Realismus = The Heroic Myth in Socialist Realism*, in: *Traumfabrik Kommunismus* (wie Anm. 17), S. 106-124, hier S. 110-112, 116-117; HEIKO LUCKEY: *Personifizierte Ideologie. Zur Konstruktion, Funktion und Rezeption von Identifikationsfiguren im Nationalsozialismus und im Stalinismus*, Göttingen 2008 (Internationale Beziehungen. Theorie und Geschichte, 5), S. 298-300, 351-352.

Bild entfernt

Abb. 2: Dmitrij Nalbandjan, V Kremlu, 24. maja 1945. goda [Im Kremlu, 24. Mai 1945], 1947

Anforderungen an die Bevölkerung veranschaulichte und jeden Einzelnen zu Höchstleistungen anspornte. Dementsprechend waren sie auch in der Bildpropaganda präsent, so beispielsweise die sieben Fliegerhelden, die im März 1934 die im Packeis gestrandete Besatzung des gesunkenen Forschungsschiffes Čeljuskin retteten.¹⁹

Es stand demnach auch nicht im Widerspruch zum Stalin-Kult, etwa die Verdienste um den Bau der Moskauer Metro, einem Prestigeprojekt erster Güte, auch mit dem Namen des unter anderem als Moskauer Parteichef und Verkehrsminister amtierenden Lazar' Kaganovič in Verbindung zu bringen, der auf Propagandaplakaten zusammen mit Stalin zu sehen war und nach dem die Metro benannt wurde.²⁰ Stalin war in dieser Hinsicht nicht allein der alles überragende Führer an der Spitze, sondern der oberste Held unter den Helden, der alle heroischen Eigenschaften in sich vereinigte. Sein Vorbild und seine Anleitung waren die Voraussetzungen, unter denen die mannigfaltigen Heldenfiguren der stalinistischen Sowjetunion ihre Höchstleistungen erst erbringen konnten. Der Personenkult integrierte die Bevölkerung der Sowjetunion in eine riesige Familie, an deren Spitze Stalin als Vater wachte.²¹

Der Stalin-Kult war damit nicht exklusiv auf eine Einzelperson ausgerichtet, sondern verband in einem netzartigen hierarchischen Geflecht die gesamte Gesellschaft. Daher stehen die Bilder, die Stalin abgehoben und isoliert darstellen, nicht im Gegensatz zu Abbildungen, in denen er scheinbar kaum hervorgehoben mit anderen Personen gezeigt wird. Letztere sind vielmehr eine Konkretisierung des Grundtypus, die der Anschaulichkeit und Lebensnähe dienen.

In der Nachkriegszeit begann schließlich ein Bildtypus zu dominieren, der den Sowjetführer jeglicher konkreter raum-zeitlicher Bezüge enthoben zeigte. Stalin trat nicht mehr als aktiv handelnde Person in Erscheinung, sondern seine bloße statische Gegenwart reichte nun, ihn als überragenden Führer zu präsentieren.²² Paradigmatisch für diese Art der Darstellung kann ein Ölgemälde gelten, das Stalin auf einer leichten Anhöhe stehend in der Morgensonne auf einem Feld zeigt. Der Betrachter sieht Stalins Blick aus dem Bild hinaus in die Ferne gerichtet, seine weiße Uniform und ein Teil des Gesichts werden von der Sonne bestrahlt. Im Hintergrund sind schemenhaft die Errungenschaften des sozialistischen Aufbaus zu sehen: Landwirtschaftsmaschinen, Strommasten, Fabrikschlote. Die feierliche Atmosphäre strahlt Ruhe und Würde

¹⁹ Siehe etwa die Fotomontage in: MARK GROSSET, NICOLAS WERTH: *Die Ära Stalin. Leben in einer totalitären Gesellschaft*, Stuttgart 2008, S. 106; vgl. auch weitere Bilder mit Stalin und sowjetischen Helden in: Simvoly epochi (wie Anm. 17), S. 135, 139, 140.

²⁰ Viktor Deni, Nikolaj Dolgorukov, *Est' metro! [Die Metro ist da!]*, 1935, in: BARCHATOVA/ŠKLJARUK (wie Anm. 6), S. 211; DIETMAR NEUTATZ: *Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Grossbaustelle des Stalinismus (1897-1935)*, Köln u.a. 2001, S. 531.

²¹ DAVID L. HOFFMANN: *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*, Ithaca 2003, S. 156-157.

²² BOWN (wie Anm. 17), S. 213-214; siehe etwa Titelbild von Ogonëk Nr. 52/1949, in: *Das Bild des Staatsführers: Josef Stalin*, in: *Kunst und Propaganda* (wie Anm. 2), S. 202-211, hier S. 211; Boris F. Beresovski, Michail D. Solov'ev, Ivan Michailovič Šagin, *Pod voditel'stvom velikogo Stalina – vpered k kommunizmu! [Unter der Führung des großen Stalin – vorwärts zum Kommunismus!]*, 1951, ebenda, S. 208.

aus, die Haltung Stalins signalisiert Zufriedenheit mit dem Erreichten und Zuversicht bezüglich der Zukunft. Es ist das Bild eines Führers, der seine Fähigkeiten und Vorzüge nicht mehr unter Beweis zu stellen braucht, sondern erfüllt die Errungenschaften seines Wirkens für sich selbst sprechen lassen kann.²³ Ein solches Bild ist ohne den Zusammenhang des bereits seit rund eineinhalb Jahrzehnten andauernden intensiven Personenkults unvorstellbar. Einem unwissenden Beobachter ohne Kenntnis der kontextuellen Symbolik offenbart sich die Bedeutung solcher Bilder kaum.²⁴ Die Steigerung des Kultes hatte hier ihren Höhepunkt erreicht, indem all die Eigenschaften, die Stalin auf früheren Darstellungen als Herrscher überhöht hatten, zugunsten einer allumfassenden Abbildung weggelassen wurden. Angesichts seiner Größe waren die gepriesenen Merkmale Stalins in einem Bild schlicht nicht mehr darstellbar ohne einer Profanierung gleichzukommen. So mussten die Attribute der Großartigkeit in die Vorstellungskraft der Betrachter ausgelagert werden.

Hoxha: Volksverbundener Patriarch

Vergleichbare Bilder, die auf die explizite Darstellung der hervorgehobenen Stellung des Herrschers verzichteten, lassen sich auch von Enver Hoxha finden²⁵, wenn sie auch hier weniger charakteristisch sind als im Stalin-Kult. Vielmehr zeichnete die Propaganda das Bild eines sehr volksnahen Führers. Paradigmatisch dafür kann etwa der 1978 zu Ehren seines 70. Geburtstags herausgegebene Bildband gelten, der unter dem Titel „Gju më gju me popullin“ [wörtlich „Knie an Knie mit dem Volk“, sinngemäß etwa „in direktem Kontakt, mitten unter dem Volk“] veröffentlicht wurde. Ein Bild veranschaulichte dieses Motto besonders deutlich – es ist in einer Variante auch auf dem Schutzumschlag des Bandes abgedruckt, wurde also als besonders geeignet erachtet, die beabsichtigte Aussage des Bildbandes zu unterstützen (Abb. 3).²⁶ Die Kamera hat Hoxha für dieses Bild nahe seiner Heimatstadt Gjirokastrë eingefangen, etwas erhöht im Schneidersitz an einen Baum gelehnt sitzend. Der lachende Ausdruck in seinem wie auch in den Gesichtern der um ihn versammelten Bevölkerung demon-

²³ Fedor S. Šurpin, *Utro našej rodiny* [Der Morgen unseres Heimatlandes], 1946–1948, in: *Das Bild des Staatsführers* (wie Anm. 22), S. 203.

²⁴ Vgl. BORIS GROYS: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München u.a. 1988, S. 63.

²⁵ Spiro Kristo, *Ndoc Kodhel, Landwirtschaft in der sozialistischen Volksrepublik Albanien*, Tirana 1982, [S. 3]; Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf Bände ohne Seitenzählung; aufgrund herausgetrennter Seiten in den Vorlagen (Entfernung gesäuberter Parteikader) und abweichendem Startpunkt für die Seitenzählung sind nur ungefähre Seitenangaben möglich.

²⁶ *Gju më gju me popullin* [Inmitten des Volkes], Tiranë 1978, [S. 206]; die Bedeutung des Bildes zeigt sich daran, dass es in verschiedenen anderen Kontexten abgebildet ist, so im Bildband zum 75. Geburtstag: *Me popullin, mes shokëve* [Mit dem Volk, inmitten der Genossen], Tiranë 1983, [S. 159], oder *Gjirokastra – museum-city*, hrsg. von EMIN RIZA, Tirana 1978, [S. 19].

striert eine sichtlich entspannte, ja heitere Atmosphäre. Hier wurde kein unnahbarer Führer präsentiert, sondern ein geselliger älterer Herr, der scherzt und in fast schon freundschaftlicher Verbundenheit zu den Dorfbewohnern zu stehen scheint. Allein die halbkreisförmig um Hoxha versammelte Bevölkerung lässt erahnen, dass hier offenbar eine wichtige Persönlichkeit zugegen war. In keiner Weise wurde jedoch die autoritäre, ja diktatorische Stellung, die Hoxha in Albanien einnahm, im Bildaufbau sichtbar.

Bild entfernt

Abb. 3: Enver Hoxha auf Besuch in Mashkullora, März 1978

Eine vergleichbare, aber noch deutlich stärker akzentuierte Aussage vermittelt ein Bild von Hoxhas Besuch 1970 in den nordalbanischen Bergen um Tropoja, auf dem er sich – hier im Schneidersitz auch wortwörtlich „Knie an Knie“ mit seinem Gesprächspartner – mit einem älteren Mann unterhält, offenbar einer lokalen Autoritätsperson (Abb. 4).²⁷ Da Hoxha seinen Ellbogen leger auf dem Knie seines Gegenübers abstützt, macht die Situation einen vertraulichen und familiären Eindruck. Buchstäblich auf Augenhöhe unterhalten sich hier zwei prinzipiell durch den Bildaufbau hierarchisch gleichgestellte Personen. Einzig die Kleidung (Anzug, Krawatte) ordnet den

²⁷ Gju më gju (wie Anm. 26), [S. 151]; vgl. ein ähnliches Bild in Më popullin (wie Anm. 26), [S. 106].

albanischen Parteiführer einer städtisch-modernen Sphäre zu, während sein Gegenüber einen Plisi, die traditionelle weiße Filzkappe, trägt und damit eher Assoziationen an ein ländlich-archaisches Milieu weckt.

Bild entfernt

Abb. 4: Enver Hoxha auf Besuch in Tropoja, Mai 1970

Wie sehr diese Art von Bildern dem Selbstverständnis des Regimes entsprach und Teil des Personenkults war, zeigt sich daran, dass die hier beschriebenen Motive der Volksverbundenheit Eingang in die bildende Kunst fanden. Ein 1976 von Zef Shoshi, einem der wichtigsten Maler im Dienste des Hoxha-Kults, erstelltes Gemälde – wieder mit dem Titel „Gju më gju me popullin“ – zeigt eine Berglandschaft, in der Personen aller Alterskategorien halbkreisförmig um den in der Mitte sitzenden Enver Hoxha gruppiert waren.²⁸ Dieser berührt mit dem Ärmel seines Anzugs leicht den Oberschenkel seines Sitznachbarn, ebenfalls ein älterer Mann mit Plisi. Genauso wie auf der Fotografie von Tropoja halten sowohl Hoxha als auch der Dorfälteste auf dem Ehrenplatz neben ihm je eine Zigarette in der Hand. Anders als auf der Fotografie sind die beiden Zigaretten jedoch aufeinander ausgerichtet, sie scheinen regelrecht miteinander zu kommunizieren. Mit diesem subtilen Mittel wurde darauf verwiesen, dass der Machthaber Albaniens den engen Kontakt mit der Bevölkerung sucht. Unter

²⁸ Artet figurative shqiptare. Piktura [Albanische bildende Kunst. Malerei], Tiranë 1978, Bild 175.

den Anwesenden finden sich denn auch stellvertretend Angehörige verschiedener gesellschaftlicher Gruppen. Es sind sowohl traditionell gekleidete Frauen und Männer zu finden als auch unterschiedliche Altersgruppen von Kindern bis hin zum Greis sowie diverse Berufsgruppen, vom Bauern und Arbeiter über den Soldaten bis zum Intellektuellen. Kurzum, auf dem Gemälde ist in allegorischer Form ganz Albanien versammelt – die Nationalflagge im Hintergrund unterstreicht dies deutlich. Alle Blicke sind auf Hoxha gerichtet, dessen Ausführungen mit höchster Aufmerksamkeit gefolgt wird. Die halbkreisförmig zum Betrachter hin geöffnete Runde ist am Bildrand abgeschnitten. Wenn man sich diesen Halbkreis über den Bilderrahmen hinaus extrapoliert zu einem Kreis geschlossen vorstellt, wird der Betrachter in diesen Kreis integriert.²⁹ Der Bildaufbau zielt so darauf ab, das Publikum des Bildes in die dargestellte Situation mit einzubeziehen, es am Treffen mit dem „Genossen Enver“ teilhaben zu lassen.

Die enge Verbundenheit Hoxhas mit der Bevölkerung ist ein Motiv, das vor allem in der späten Phase seiner rund vierzigjährigen Herrschaft zu einem zentralen Element des Personenkults wurde. In früheren Phasen finden sich hingegen starke Anleihen am Vorbild der stalinistischen Sowjetunion. Hoxha war so zu Beginn der fünfziger Jahre als Porträt in der Familienstube von Werktätigen einer Landwirtschaftskooperative präsent. Gleichsam in den Kreis der Familienmitglieder integriert, stand sein Brustbild neben anderen Fotos – vermutlich Familienbildern – auf dem Radiogerät, welches die neuen Errungenschaften der sozialistischen Ordnung symbolisierte (Abb. 5).³⁰ Der Aufbau der sozialistischen Ordnung nahm in dieser frühen Phase einen zentralen Stellenwert in der Bildpropaganda ein. Der Personenkult war dieser Ikonografie des Fortschritts noch untergeordnet, zumindest hatte er die Aufbausymbolik noch nicht in den Hintergrund gedrängt. Ein typisches Bild ist etwa jenes des festlich geschmückten Zuges, an dessen Lokomotive die Konterfeis von Stalin und Hoxha prangten.³¹ Die politischen Führer beziehungsweise ihr Bild sind hier nicht Selbstzweck. Zum Aufbau des Sozialismus, so die Bildaussage, ist die Führung einer herausragenden Persönlichkeit notwendig, die den einzuschlagenden Weg weist. Unverkennbar sind hier die Anleihen am Stalin-Kult insbesondere der dreißiger Jahre, wo der sowjetische Generalsekretär wiederholt als Steuermann eines Schiffes oder als Lokomotivführer abgebildet war.³² Die ganz auf die Führerpersönlichkeit allein aus-

²⁹ Zu einem ähnlichen Bildaufbau siehe 40 vjet shqiperi socialiste = 40 years of socialist Albania, Tiranë 1984, [S. 128].

³⁰ 10 vjetori i partisë punës shqipërisë = Ten years of the Albanian Party of Labour, Pragë 1951, [S. 77]; siehe für einen vergleichbaren Bildaufbau auch: Albanien zwischen Kreuz und Halbmond, hrsg. von WERNER DAUM, München 1998, S. 252.

³¹ 10 vjetori (wie Anm. 30), [S. 69].

³² So etwa in folgenden Zeichnungen: B. Efimov, Kapitan Staliny sovetov vedet nas ot pobedy k pobeде! [Die Ratschläge des Kapitän Stalin führen uns von Sieg zu Sieg!], 1933, in: Šest'sot plakatov [Sechshundert Plakate], hrsg. von ALEKSANDR SNOPOKOV u.a., Moskva 2004, Abb. 92, S. 34; D. Bulanov, Socialističeskim otnošeniem k parovozu i udarničestvom ... [Mit sozialistischer Einstellung zur Lokomotive und Stoßarbeit ...], 1931, ebenda, Abb. 406, S. 130; P. Sokolov-Skalja, Poezd idet ot st. Socializm do st. Kommunizm [Der

gerichtete Ikonografie konnte sich definitiv erst in den sechziger Jahren durchsetzen, nachdem Hoxha seine Machtposition konsolidiert und die bedeutendsten Gegner ausgeschaltet hatte.³³ Es ist ein charakteristisches Merkmal sozialistischer Personenkulte, dass sie der Machtentfaltung der jeweiligen Herrscher fast immer phasenverschoben hinterherhinkten beziehungsweise, anders als bei den meisten rechtsautoritären oder faschistischen Herrschern der Zwischenkriegszeit, erst nach der definitiven Konsolidierung der Macht überhaupt richtig einsetzten.

Bild entfernt

Abb. 5: Hoxhaporträt in der Stube einer landwirtschaftlichen Kooperative, 1950er Jahre

Ähnlich wie andere sozialistische Personenkulte ist auch der albanische Fall wesentlich vom Machtkampf in der politischen Führung des Landes geprägt gewesen. Als Machtinstrumente bedienten sich die Protagonisten in Albanien dabei der beiden Machtzentren, der Partei der Arbeit, die unter dem Vorsitz Hoxhas stand, und der aus der Frontorganisation des Zweiten Weltkriegs hervorgegangenen „Demokratischen Front“, welche die Kontrolle über die Staatsorgane ausübte.³⁴ Hoxha verwahrte sich mit Verweis auf die ideologisch begründete führende Rolle der Partei gegen einen Dualismus, bei dem die Partei die theoretischen Direktiven vorgab, die praktische

Zug fährt von der Station Sozialismus zur Station Kommunismus], 1939, ebenda, Abb. 407, S. 131.

³³ BERND J. FISCHER: Enver Hoxha and the Stalinist Dictatorship in Albania, in: *Balkan Strongmen. Dictators and Authoritarian Rulers of South Eastern Europe*, hrsg. von DEMS., West Lafayette 2007, S. 239-268, hier S. 255; OWEN PEARSON: *Albania as Dictatorship and Democracy. From Isolation to the Kosovo War, 1946-1998*, London u.a. 2006, S. 505-506.

³⁴ BERND J. FISCHER: *Albania at War, 1939-1945*, West Lafayette 1999, S. 131, 253.

Führung vor Ort jedoch der Front überließ. Der Kampf drehte sich während der Kulturrevolution in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre insbesondere um die Kontrolle über die Massenorganisationen (Gewerkschaften, Jugendorganisation, Frauenverbände etc.), das Verbindungsglied zwischen der Bevölkerung und dem Regime. Für Hoxha war der absolute Vorrang der Partei und ihr unmittelbares Hineinwirken in die Massen ein Mittel der Machtkonsolidierung.³⁵ Dazu dienten auch die immer wieder in Gang gesetzten Säuberungswellen, denen in den siebziger Jahren wichtige Repräsentanten aus der Armee und der Wirtschaft zum Opfer fielen.³⁶

Die Bilder des volkstümlichen Hoxha werden vor diesem Hintergrund verständlich als Teil der Strategie, den Vormachtsanspruch der Partei beziehungsweise ihres Generalsekretärs gerade auch auf der konkreten administrativen Ebene zu behaupten. In historischen Rückblenden wurde dabei Hoxhas Rolle besonders während des Zweiten Weltkriegs hervorgehoben. Ein bekanntes und immer wieder reproduziertes Gemälde zeigt, wie die Partisanen eine feindliche Umzingelung durchbrachen. In einer verschneiten Hochgebirgslandschaft marschierte Enver Hoxha an der Spitze einer Kolonne von Partisanen. Der Bildaufbau weist ihn eindeutig als charismatischen Führer aus, der kraftvoll und furchtlos den Widrigkeiten trotzte und die bewundernden und auch hoffnungsvollen Blicke seiner entkräfteten Truppe auf sich zog (Abb. 6).³⁷

In Albanien war die Macht jedoch nie im selben Ausmaß eine Alleinherrschaft einer Person wie in der stalinistischen Sowjetunion oder im Rumänien Ceaușescu. Die politische Führung setzte sich zu einem guten Teil aus Vertretern einiger weniger Familien zusammen.³⁸ Hoxha war dabei weniger Alleinherrscher als vielmehr Vorstand eines traditionellen patriarchalen Verbands, der die Macht kollektiv ausübte. Dabei galt es jedoch stets, die Vorherrschaft des eigenen Clans gegenüber rivalisierenden Gruppen zu behaupten, was immer wieder Säuberungswellen nach sich zog.³⁹ Der Personenkult richtete sich dabei nicht im selben Ausmaß wie im Falle Stalins und Ceaușescu auf eine einzige Person, sondern hatte die Vorrangstellung des von Hoxha angeführten Gefolgschaftsverbands im politischen System Albaniens zum Ziel. Es

³⁵ BERNHARD TÖNNES: Sonderfall Albanien. Enver Hoxhas „eigener Weg“ und die historischen Ursprünge seiner Ideologie, München 1980 (Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas, 16), S. 468-476.

³⁶ NICHOLAS C. PANO: Albania in the Era of Kosygin and Brezhnev, in: Nationalism in the USSR & Eastern Europe in the Era of Brezhnev & Kosygin. Papers and Proceedings of the Symposium held at University of Detroit on October 3-4, 1975, hrsg. von GEORGE W. SIMMONDS, Detroit 1977, S. 474-494, hier S. 487-489.

³⁷ Fatmir Haxhiu, Çajmë Rrethime [Wir durchbrechen die Belagerung], 1978, in: ENVER HOXHA: Laying the Foundations of the New Albania, Tirana 1984, [Bildtafel 8].

³⁸ MICHAEL SCHMIDT-NEKE: Politisches System, in: Albanien, hrsg. von KLAUS-DETLEV GROTHUSEN, Göttingen 1993 (Südosteuropa-Handbuch, 7), S. 169-242, hier S. 208-210.

³⁹ NICHOLAS PANO: The Process of Democratization in Albania, in: Politics, Power, and the Struggle for Democracy in South-East Europe, hrsg. von KAREN DAWISHA und BRUCE PARROTT, Cambridge 1997, S. 285-352, hier S. 292-296; JOHN KOLSTI: Albanianism: From the Humanists to Hoxha, in: The Politics of Ethnicity in Eastern Europe, hrsg. von GEORGE KLEIN und MILAN J. REBAN, Boulder u.a. 1981, S. 15-48, hier S. 30-36.

entsprach daher nicht der Logik des Hoxha-Regimes, einen singulären, weit über die Parteigremien herausgehobenen Führer zu präsentieren. Entsprechende Vorstöße wurden unterbunden.⁴⁰ Es galt vielmehr das Prinzip, dass Partei, Volk und Enver Hoxha eine unerschütterliche Einheit seien.⁴¹

Bild entfernt

Abb. 6: Fatmir Haxhiu, Çajmë Rrethime [Wir durchbrechen die Belagerung], 1978 – Darstellung des Partisanenkampfs während des Zweiten Weltkriegs (Hoxha oberhalb, leicht rechts der Bildmitte)

Dazu passte das Bild des volkstümlichen Herrschers gut, der ins direkte Gespräch mit den Leuten trat und damit im Namen der Partei den Anspruch verdeutlichte, als primäre Ansprechperson tatsächlich auch vor Ort die reale Kontrolle auszuüben und sich nicht mit einer eher abstrakten Vorrangstellung zu begnügen. Da die Partei der

⁴⁰ MICHAEL SCHMIDT-NEKE: „Die roten Paschas“: Ismail Kadare's Rolle im Hoxha-System, in: Südosteuropa 51 (2002), 1-3, S. 93-113, hier S. 95-96, 113; vgl. auch STANISLAV SRETENOVIC, ARTAN PUTO: Leader Cults in the Western Balkans (1945-90): Josip Broz Tito and Enver Hoxha, in: The Leader Cult in Communist Dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc, hrsg. von BALÁZS APOR u.a., Basingstoke 2004, S. 208-223, hier S. 218.

⁴¹ THOMAS KACZA: Zwischen Feudalismus und Stalinismus. Albanische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin 2007, S. 196.

Arbeit Albaniens gemäß leninistischem Vorbild als Kaderorganisation konzipiert war, war nur ein geringer Prozentsatz der Bevölkerung darin eingebunden.⁴² Der Personenkult war ein Mittel, darüber hinaus die breite Masse der Bevölkerung an das Regime zu binden, wozu auch der stark nationalistisch aufgeladene Rückbezug auf die albanische Geschichte und die Verehrung des Nationalhelden Skanderbeg zählte.

Ceaușescu: überragender Alleinherrscher

Im Vergleich mit den beiden anderen hier betrachteten Personenkulten unterschied sich die Bildpropaganda des Ceaușescu-Kults vor allem darin, dass der Führer hier viel konsequenter als singuläre Person von seinen Zeitgenossen abgehoben präsentiert wurde. Das Bildprogramm legt nahe, dass es außer Ceaușescu und seiner Frau Elena, um die sich spätestens seit den späten siebziger Jahren ein vergleichbarer Kult entfaltete, keine prominenten Repräsentanten des Systems mehr gab. Auf den Bildern tauchten allenfalls noch anonyme Menschen auf, die jedoch klar einer anderen Sphäre zuzuordnen waren. Diese Singularität Ceaușescus war gewollt. Im November 1974 veröffentlichte die Parteipresse etwa ein Bild Ceaușescus, das diesen alleine auf einer Rednertribüne zeigt. Die hochrangigen Repräsentanten des Regimes, die vor Ort zugegen gewesen waren, waren kurzerhand wegretuschiert worden.⁴³ Retuschen und Bildmanipulationen waren zwar auch Teil der Kulte um Stalin und Hoxha.⁴⁴ Doch beschränkten sie sich hier meist auf in der Zwischenzeit in Ungnade gefallene ehemalige Weggefährten. In Rumänien verschwanden Personen aus Ceaușescus Umfeld, die zum Publikationszeitpunkt in Amt und Würden waren. Hier ging es also nicht darum, politische Gegner „auszuradiieren“. Die alleinige Darstellung Ceaușescus hob diesen vielmehr aus dem „Beamtenapparat“ des Regimes hinaus. Die physische Präsenz ranghoher Vertreter der Partei und des Staates neben Ceaușescu hätte gleichsam die offizielle Anerkennung seiner Position durch diese Institutionen symbolisch inszeniert. Durch die Retusche emanzipierte sich Ceaușescu sichtbar von den Organen, denen zumindest formell die Kompetenz zukam, über die höchsten Ämter im Partei- und Staatsapparat zu verfügen. Ihre Funktion sollte aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt werden, wozu auch gehörte, sie unsichtbar zu machen.

Ein überaus häufiges und sehr charakteristisches Motiv in der Parteipresse und den Propagandapublikationen zeigt Ceaușescu als Redner an den äußersten Bildrand gedrängt in erhöhter Position, etwa auf einem Balkon, vor einer darunter versammelten

⁴² PETER R. PRIFTI: *Socialist Albania Since 1944. Domestic and Foreign Developments*, Cambridge u.a. 1978, S. 31-32.

⁴³ *Hermannstädter Zeitung*, Nr. 1693 vom 8. September 2000, S. 1.

⁴⁴ DAVID KING: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1997, S. 66-71; ALAIN JAUBERT: *Le commissariat aux archives*, Paris 1986, S. 151-156; PJETER MARUBI, ISMAIL KADARÉ, JUSUF VRIONI: *Albanie: visage des Balkans. Écrits de lumière*, Paris 1995, S. 110-111.

Masse von Zuhörenden, welche den Großteil des Bildes ausfüllt (Abb. 7).⁴⁵ Diese stark an entsprechende Propagandabilder von Mussolini erinnernde, fast theatralische Anordnung nach dem Bühnen-Publikum-Prinzip schuf eine deutliche Zweiteilung des Bildes. In einer ungewohnten seitlichen Perspektive aufgenommen und unter Verwendung eines extremen Querformats (Seitenverhältnis von bis zu 1:4) bestand der Sinn der Bildkomposition darin, die sich unter dem Balkon entfaltende Szenerie mit dicht gedrängten, anonymen Menschenmassen ins Bild zur rücken. Selbst wenn Ceaușescu nur einen Bruchteil der Bildfläche einnahm und ganz an den Rand gedrängt war, so stand doch seine Person im Mittelpunkt der ikonischen Inszenierung. Die organisierten Menschenmassen erfüllten als Ersatz für institutionelle Gremien die Funktion als Legitimierungsinstanz. Der Vorteil gegenüber einer formellen Legitimierung durch ein Gremium bestand darin, dass die Mitglieder einer solchen Menschenmasse zu koordinierten Handlungen nicht in der Lage waren. Die Masse ist aus soziologischer Sicht kein Akteur, der selbständige Handlungen durchführen kann. Vielmehr verdankt sie ihre flüchtige Existenz der organisatorischen Anstrengung des Regimes, eine große Anzahl von Individuen zusammenzuführen. Daher kontrollierte dieses auch die Deutungshoheit über eine solche Masse. Die rituelle Einbindung einer großen Zahl von Individuen in eine Huldigung konnte als Beleg für die Anerkennung der Herrschaftsposition angeführt werden.⁴⁶ Mit vergleichbaren Inszenierungen wurde immer

Bild entfernt

Abb. 7: Nicolae Ceaușescu bei einer Rede vom Balkon des ZK-Gebäudes in Bukarest, Juni 1973

wieder implizit, wenn auch nie explizit, die Kompetenz der legal zur Verleihung der höchsten Staats- und Parteiämter berechtigten Gremien bestritten. Schon Wochen und Monate vor anstehenden Wahlen forderten organisierte Massen, etwa Betriebsversammlungen oder Basisorganisationen (Gewerkschaften, Frauen- oder Jugendverbände), die Wahl Ceaușescus beziehungsweise schlugen diesen einstimmig zur Wahl vor. Die Wahlgremien wurden damit unter Druck gesetzt, nicht gegen den vielfach geäu-

⁴⁵ Vgl. DANIEL URSPRUNG: Herrschaftslegitimation zwischen Tradition und Innovation. Repräsentation und Inszenierung von Herrschaft in der rumänischen Geschichte in der Vor-moderne und bei Ceaușescu, Heidelberg u.a. 2007, S. 348, Bild 24; S. 349, Bild 26 und Bild 27; S. 350, Bild 29.

⁴⁶ Ebenda, S. 209.

Berten Wunsch der „Volksmassen“ zu entscheiden, was als Verrat ausgelegt werden konnte.

In der Bildpropaganda des Ceaușescu-Regimes nehmen rituelle Inszenierungen des Volkswillens daher einen prominenten Platz ein. Bilder von Massenveranstaltungen, bei denen organisierte Massen Bilder Ceaușescus trugen, gehörten spätestens seit Mitte der siebziger Jahre zum politischen Alltag. Diese bis 1989 nicht mehr wesentlich modifizierte Form stellte eine direkte visuelle Verbindung zwischen dem Führer und dem Volk dar unter Umgehung zwischengeschalteter Organe des Staates und der Partei. Hierin sind Analogien zur Bildpropaganda Stalins und Hoxhas zu erkennen, die sich gleichfalls bemühten, Herrscher und Bevölkerung in einen direkten Dialog zu setzen. Wenn bei Hoxha aber ein Dialog auf Augenhöhe gezeigt wurde, stand bei Ceaușescu ein auf zwei Ebenen vorgetragener Monolog im Zentrum. Die Massen, die ihrem Führer huldigten, und der Führer, der sein Mobilisierungspotential demonstrierte, waren scharf voneinander abgehoben. Anders als Hoxha wurde Ceaușescu als singuläre Führungsfigur auch visuell überdeutlich hervorgehoben. Aber im Unterschied zu den beinahe in eine transzendente Sphäre entrückten Führerbildern des Spätstalinismus blieben die huldigenden Massen, die den Aspekt der Herrschaft sichtbar machten, immer ein zentrales Motiv des visuellen Ceaușescu-Kults. Vor allem waren hier keine Bilder vorstellbar, die Ceaușescu in Gegenwart klar identifizierbarer Persönlichkeiten des Machtapparats gezeigt hätten – weder in vertraulicher Zweisamkeit wie Stalins Spaziergang mit Vorošilov im Kreml noch in hierarchischer Form wie im Falle von Nalbandjans Machtpyramide mit Stalin an der Spitze. Anders als der Stalin-Kult kannte der Ceaușescu-Kult keine eigentliche Hierarchie, sondern nur die dichotomische Gegenübersetzung von Ceaușescu und allen anderen.

In den ersten Jahren nach Herrschaftsantritt 1965 war Ceaușescu in der Presse häufig noch mit anderen Personen der Staats- und Parteiführung abgebildet und bei offiziellen Anlässen waren deren Bilder an die aufmarschierenden Bürger verteilt worden.⁴⁷ Erst gegen Ende der sechziger Jahre begann Ceaușescu ikonisch zu dominieren: Vertreter des Regimes wurden zunehmend seltener an seiner Seite gezeigt. Sein Umfeld bestand nun immer häufiger aus nicht namentlich genannten Personen, deren Rolle die von Statisten war.⁴⁸ Ceaușescu hingegen wurde meist prominent hervorgehoben. Auf einem Bild etwa, das ihn mit Pionieren (Angehörige der kommunistischen Jugendorganisation) zeigt, steht er in dunklem Anzug umgeben von Dutzenden von Jugendlichen in heller Uniform. Der farbliche Kontrast, die statische Haltung und der teilnahmslos in die Ferne gehende Blick lassen ihn inmitten der Jugendlichen

⁴⁷ Fototeca online a comunismului românesc [Online Fotothek des rumänischen Kommunismus] <<http://fototeca.iicr.ro>>, Bild G520 (cota 183/1968) und Bild G330 (cota 508/1967).

⁴⁸ Vgl. ADRIAN CIOROIANU: Ceaușescu pe insula culorilor. Construcția unicității în plastica „omagială“ românească [Ceaușescu auf der Insel der Farben. Die Konstruktion der Einheit in der rumänischen Huldigungsplastik], in: *Insula. Despre izolare și limite în spațiul imaginar*, hrsg. von LUCIAN BOIA u.a., București 1999, S. 280-311, hier S. 285-286.

als Fremdkörper erscheinen, für den Fototermin einen Moment lang herausgehoben aus einer anderen Sphäre.⁴⁹

Ein häufiges Bildmotiv waren die gefürchteten Arbeitsbesuche Ceaușescus in Betrieben. Ein Bild aus dem Unternehmen „Progresul“ in Brăila etwa zeigt einen zielstrebig durch die Fabrikhalle eilenden Ceaușescu, der die entlang seines Weges auf den Maschinen stehenden und klatschenden Arbeiter gar nicht wahrzunehmen scheint.⁵⁰ Auch hier ist zwischen dem Parteiführer und den Arbeitern eine deutliche Distanz zu spüren. Selbst auf Fotografien mit Begrüßungsszenen ist Ceaușescu meist in einigem Abstand zu den Gegrüßten abgebildet, denen er zuwinkt. Praktisch immer aber bleibt um ihn herum ein gewisser Freiraum, eine unsichtbare Mauer, während sein Publikum dicht gedrängt steht (Abb. 8).⁵¹ Die Bilder deuteten an, dass hier kein direktes

Bild entfernt

Abb. 8: Nicolae Ceaușescu auf einem Arbeitsbesuch in Constanța, 8. Juli 1981

Gespräch möglich war, es sich vielmehr um einen seriellen Begrüßungsakt handelt, bei dem nicht ein Individuum, sondern eine Anzahl von Vertretern einer bestimmten Berufsgattung oder sozialen Gruppe stellvertretend Grüße entgegennahm. Das Motiv der Volksverbundenheit war im rumänischen Personenkult deutlich weniger zentral als in den beiden anderen hier verglichenen Fällen. Überhöhung des Führers und Markierung der Distanz zwischen diesem und dem Volk waren dafür häufige Elemente der Propaganda. Dem Kult fehlte so, von der Frühphase in den späten sechziger Jah-

⁴⁹ ADAM BURAKOWSKI: Geniusz Karpát. Dyktatura Nicolae Ceaușescu 1965-1989 [Das Genie der Karpaten. Die Diktatur Nicolae Ceaușescu 1965-1989], Warszawa, 2008 [Bild 2].

⁵⁰ Scînteia, Nr. 8433 vom 23. Mai 1970, S. 3.

⁵¹ BURAKOWSKI (wie Anm. 49), [Bild 5, 7 bis 9].

ren abgesehen, als Ceaușescu als vermeintlicher Herausforderer der sowjetischen Hegemonie über Rumänien eine zeitweise hohe Popularität genoss, ein positives Integrationsangebot. Die ständigen Appelle an die nationale Einheit blieben diffus und konnten über die seit den frühen siebziger Jahren wachsende Kluft zwischen Volk und Führer nicht hinwegtäuschen. Anders als in der UdSSR oder in Albanien war der Kult in Rumänien daher eher ausgrenzend als integrierend.

Die einzigen konkret fassbaren Personen, mit denen Ceaușescu sich regelmäßig in direktem Kontakt abbilden ließ, waren ausländische Würdenträger. Neben den anonymen Volksmassen stellten sie eine zweite fiktive Legitimierungsinstanz dar, auf die sich das Regime immer wieder zur Legitimierung seiner Herrschaft berief. Ceaușescu wurde von der Propaganda als international äußerst geschätzter Staatsmann präsentiert, der bei den Mächtigen der Welt ein und aus ging. Seine häufigen Besuche im Ausland wie auch die Begegnungen mit hochrangigen ausländischen Besuchern in Rumänien wurden daher im Bild ausführlich dokumentiert. Ein Propagandaband von 1988 reproduzierte eine ganze Reihe von Fotos, die Ceaușescu bei der Begrüßung bedeutender Persönlichkeiten zeigen. Bezeichnenderweise wurden viele dieser Personen in der Bildlegende nicht mit Namen, sondern nur mit ihrer Funktionsbezeichnung genannt, während Ceaușescu und seine Frau jeweils namentlich erwähnt wurden. Sogar amerikanische Präsidenten, der Papst, ein UNO-Generalsekretär und der Präsident des sowjetischen Ministerrats blieben anonym.⁵² Das Bild diente nicht dem dokumentarischen Zweck, Treffen mit konkreten Personen festzuhalten, sondern sollte die weltweite Wertschätzung zeigen, der sich Ceaușescu erfreute. Die Namen seiner Gesprächspartner waren dabei austauschbar, es ging ausschließlich darum, die Propagandathese visuell zu untermauern.

Auf künstlerischen Darstellungen Ceaușescus⁵³ fällt im Vergleich zum Stalinismus auf, dass überaus häufig Insignien der Macht präsent waren, ja eine ganz auf die Überhöhung des Abgebildeten ausgerichtete Ikonografie den Bildaufbau bestimmte. Mal wurde Ceaușescu mit Schärpe in den Landesfarben und Zepter porträtiert (Abb. 9), mal mit Schärpe in einem vom Himmel direkt auf ihn strahlenden, quasi göttlichen Licht gezeigt.⁵⁴ Von der schlichten, aber deswegen nicht weniger wirkungsvollen Inszenierung einiger Stalinbilder war der Ceaușescu-Kult weit entfernt. Für ihn galt das Prinzip der Explizitheit, der Herrscher hatte als solcher unzweideutig markiert zu sein.

⁵² Epoca Nicolae Ceaușescu, strălucită afirmare a României în conștiința lumii [Die Epoche Nicolae Ceaușescu, glänzende Behauptung Rumäniens im Bewusstsein der Welt], București 1988.

⁵³ Vergleiche die umfangreiche Sammlung von Ceaușescu-Gemälden im Bildband CEAU, hrsg. von CHRISTOPH BÜCHEL und GIOVANNI CARMINE, Göttingen 2008.

⁵⁴ Omagiu președintelui Nicolae Ceaușescu [Hommage an den Präsidenten Nicolae Ceaușescu], București 1978, S. 491, 509.

Bild entfernt

Abb. 9: Ölgemälde von Dorin Rotaru [ohne Namen], Ceaușescu mit Schärpe und Zepter

Bildpropaganda dreier Personenkulte im Vergleich

Im Vergleich der drei Personenkulte zeigt sich eine Bildpropaganda mit je spezifischen Schwerpunkten. Beim Ceaușescu-Kult war das Moment der sozialen Integration nicht derart bedeutsam wie im Falle der Kulte um Stalin und Hoxha. Zentrale Motive der rumänischen Herrscherikonografie waren Abgrenzung und Überhöhung des Machthabers. Zwar kann nicht behauptet werden, der Stalin-Kult sei weniger intensiv betrieben worden, doch war hier die Herrscherdarstellung weniger plump, die Stilmittel besonders in der Spätphase subtiler, die Motive geschickter dem wechselnden Kontext angepasst. Der stalinistischen Bildpropaganda wohnte eine qualitative Dynamik inne, die in Rumänien nicht erreicht wurde. Der Ceaușescu-Kult veränderte sich ab Mitte der siebziger Jahre im Wesentlichen nur mehr quantitativ. Vor allem beruhte er hauptsächlich auf realen Darstellungen des Führers. Wenn auch die bildende Kunst eine große Anzahl von Werken für den Kult produzierte, so war sie doch den dominierenden Medien, der Fotografie und vor allem dem Fernsehen, nachgeordnet. Es war daher schwieriger, ein idealisiertes Bild des Herrschers zu entwerfen, das der Sphäre menschlicher Fehler und Irrtümer enthoben war. Ceaușescu blieb stets in einem konkreten raum-zeitlichen Kontext verortbar, zumal er im Gegensatz zu Stalin die Öffentlichkeit suchte.

Anders als Stalin präsentierte sich Ceaușescu nicht als ein der Tagespolitik entrückter Steuermann, der nur die generelle Richtung vorgab, für unpopuläre Entscheidungen aber andere als verantwortlich bezeichnen ließ.⁵⁵ Gerade die reale Unsichtbarkeit Stalins war wesentlich dafür mitverantwortlich, dass zumindest in Teilen der Bevölkerung der Stalin-Mythos selbst die schlimmsten Katastrophen unbeschadet überstand. In Rumänien bewirkte die exzessive visuelle Präsenz Ceaușescus das Gegenteil: Ceaușescu wurde persönlich für alle Verfehlungen des Systems verantwortlich gemacht. Der Stalinismus hatte stets auch Feinde, Saboteure und Verräter zumindest in Karikaturen bildhaft in Erinnerung gerufen und stellte damit eine Negativfolie des Personenkults bereit, auf die Unzufriedenheit projiziert werden konnte. In Rumänien hingegen war die Propaganda derart auf Ceaușescu fixiert, dass er persönlich und nicht die vom Regime propagierten Feinde als primärer Verantwortlicher sämtlicher Missstände identifiziert wurde. Neben den offiziell betriebenen Kult trat daher ein subversiver, aber nicht minder weit verbreiteter Gegenkult, der sich vor allem in der Witzkultur manifestierte.

Anders als der Stalinismus verpasste es der Ceaușescu-Kult auch, breiten Bevölkerungsschichten ein positives Integrationsangebot zu machen. Wenn Stalin als oberster Held und Vorbild aller Sowjetbürger gefeiert wurde, konnten im gleichen Atemzug auch Helden aus allen gesellschaftlichen Lebensbereichen genannt werden. Für jeden Sowjetbürger bot der Heldenkult damit die Möglichkeit, im Schatten Stalins soziales Ansehen zu erwerben. Während der Stalin-Kult damit an weit verbreitete Bedürfnisse in der Bevölkerung anknüpfte und auch populär-unterhaltende Elemente integrierte (zu denken ist etwa an die vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg aufblühenden Sta-

⁵⁵ URSPRUNG (wie Anm. 45), S. 317.

lin-Spielfilme), reproduzierte der Ceaușescu-Kult ein beschränktes Inventar immer gleicher, stereotyper Motive, so dass es zunehmend schwierig wurde, talentierte Kultproduzenten zu finden.⁵⁶ Der Kult war hier viel stärker als in der Sowjetunion auf die alleinigen Bedürfnisse des Führers ausgerichtet. Wegen der unzureichenden Verankerung in der Bevölkerung nutzte sich der Kult so mit der Zeit ab, er wurde langweilig und monoton.

Dazu trug die weitgehende Reduzierung des Kultes auf Ceaușescu und seine Frau Elena bei – Platz für zeitgenössische Helden wie im Stalin-Kult gab es hier nicht. Einzig bedeutende Persönlichkeiten aus der nationalen Geschichte hatten ihren Platz an der Seite des Parteichefs, aber selbst hier nur solche aus der fernerer Vergangenheit.⁵⁷ Indem Ceaușescu das Medium Bild monopolisiert hatte, verdrängte er alle anderen von der Sphäre der Macht. Im Unterschied zur stalinistischen Sowjetunion war der Personenkult im Rumänien der siebziger und achtziger Jahre die einzige konsequent anwendbare Strategie der Marginalisierung innerparteilicher Rivalen. Stalin entledigte sich in blutigen Säuberungs- und Terrorwellen echter wie vermeintlicher Gegner und konnte es sich daher leisten, Mitstreitern, die ihre Loyalität gezeigt hatten, auch öffentlich sichtbar seine Gunst zu erweisen. Ceaușescus Möglichkeiten, politische Kontrahenten zu eliminieren, waren demgegenüber sehr beschränkt. Nicht zuletzt aus Rücksicht auf die vielfältigen politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeiten Rumäniens von der UdSSR und den Westmächten hätte sich Ceaușescu Terrorwellen oder Säuberungen kaum leisten können, ohne seine Position ernsthaft zu gefährden. Die visuelle Isolierung des rumänischen Führers entsprang der Furcht, Personen zu Publizität und Popularität zu verhelfen, von der ausgehend der Anspruch auf Alleinherrschaft herausgefordert hätte werden können. Da die physische Liquidierung keine Option war, fiel die symbolische Marginalisierung umso radikaler aus und machte auch vor treu ergebenen Anhängern nicht halt.

Vergleichbar mit Stalin hatte auch Hoxha nach der seit den sechziger Jahren stetig zunehmenden Isolierung Albaniens bedeutend weniger Rücksicht zu nehmen auf äußere Faktoren. Er konnte daher ebenfalls zu wiederholten Malen Säuberungen des Machtapparats durchführen. Der Hoxha-Kult nimmt im Vergleich mit den zwei hier in zugespitzter Form kontrastierten Kulturen um Stalin und Ceaușescu eine Zwischenposition ein. Von den drei Führern war er derjenige, der am ehesten von einem authentischen Charisma zehren konnte. Seine Rolle als Partisanenführer im Zweiten Weltkrieg ist von der Propaganda zwar massiv überbewertet worden, doch war der Aufstieg der Kommunisten zur Herrschaft in Albanien viel enger mit seinem Namen verknüpft als im Falle Stalins oder Ceaușescus. Dennoch musste Hoxha, wie auch Stalin und Ceaușescu, seine Position gegen innerparteiliche Rivalen behaupten. Der Machtkampf war in allen drei Fällen ein wesentliches Moment bei der Entstehung des Personenkults. Er war ein Mittel zur Mobilisierung von Anhängern und ermöglichte

⁵⁶ ADRIAN CIOROIANU: Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du dirigeant dans la Roumanie communiste, Bucarest ²2005, S. 147.

⁵⁷ LUCIAN BOIA: Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft, Köln u.a. 2003 (Studia Transylvanica, 30), S. 256.

mit der symbolischen Unterwerfung regelmäßige Loyalitätstests. In Albanien lässt sich zwar die allein auf die Führerperson zugeschnittene Ikonografie nicht im selben Ausmaß wie in Rumänien beobachten, doch gab es auch kein die gesamte Gesellschaft überziehendes Netz von Helden wie im Stalinismus. In dem vergleichsweise kleinen und politisch erst seit kurzem selbständigen Albanien hatten die traditionellen Clanstrukturen eine viel zentralere Bedeutung für den politischen Alltag als in der UdSSR oder in Rumänien. So machte der Personenkult hier zu nicht unwesentlichen Teilen Anleihen bei patriarchalen Sozialbeziehungen. Sie äußerten sich in der einer traditionellen Großfamilie nachempfundenen direkten Beziehung Hoxhas zu Vertretern aller Bevölkerungsgruppen. Dabei konnte gleichermaßen an den Stalin-Kult angeknüpft werden, der ebenfalls auf das Bild des fürsorglichen Vaters zurückgriff. Im Unterschied zum Stalin- und Ceaușescu-Kult waren Darstellungen eines alles überragenden, quasi übermenschlichen Hoxha kein zentrales Motiv des Hoxha-Kults.

Die hier nur sehr schematisch skizzierten visuellen Aspekte der drei Personenkulte vermitteln einen groben Eindruck davon, wie sich die Kulte in zentralen inhaltlichen Aussagen unterschieden. Die Frage, mit welchen Faktoren diese Variationen zusammenhängen – welche Rolle etwa den verschiedenen politischen Kontexten oder den abweichenden Bedürfnissen der Beteiligten zukommt –, bleibt zukünftigen Forschungen überlassen.